

[2]

第二次“西潮东渡”时，中国知识分子虽然没有如同第一次一样地抨击传统戏曲，甚至认为非常传统的事物，颇为前卫，新时期最早的话剧改革，都包含有回归传统戏曲的成分，构成一种西方现代主义戏剧和中国传统戏曲表两者结合关系，例如中国话剧的最早探索作品之一《绝对信号》，剧作者高行健在《对〈绝对信号〉演出的几点建议》中提出：“演员在表现人物内心或思想中的交流时，可以借鉴京剧表演中的旁白及哑剧的某些技巧，但绝不要程式化”，“去呼唤舞台里的艺术。本剧的演出强调这种剧场性。希望对真实的追求不要掩盖了剧场性。演员需要向京剧演员学习，去呼唤剧场效果”，^[3]但是，当时仍然可以称为青年的戏剧工作者，却是仍然流露出一种极端的艺术性格，如同中国二十世纪初时一样，在一种极端的躁动中，在第二次“西潮东渡”时，“分不清什么现代主义与后现代主义，一概视之为而吸收之”，认为“为什么一定要沿用老规矩老办法，就不能变个样子吗？”胡伟民甚至高呼：“越轨好！犯规更好”。“怎样表达中国戏剧十年？（1976年至1986年）骚动的十年，犯规的十年！骚动中，打破了秩序。犯规开辟了航道”，^[4]确实具有一种肆意“犯规”的痛快淋漓情绪，甚至认为话剧舞台没有不可以表现的，即一种抽象的表现。这种极端现象，实质上也是反映了当时青年戏剧工作者的一种焦虑和渴望心情，中国话剧在斯坦尼斯拉夫斯基剧体系的霸权统治中，处于一种相对封闭的状态之中，而当“文革”结束，国门逐渐打开以后，才发现自己已经无法与西方戏剧进行对话，在这种戏剧隔绝环境中，中国话剧已经处于陈旧乃至落后的边缘部位，因此，青年戏剧工作者急于与西方戏剧进行接轨，必然产生一种冲动激烈的戏剧行为，也才发生了不管是现代主义或者是后现代主义都加以吸收的创作

应该说，中国话剧的两次“采用西法”，中国知识分子都表现出了极端的性格，但是，他们的出发点并不完全一样。虽然两次“采用西法”，都出于中国知识分子的急迫心情，然而，第一次更多的是从政治情绪出发，是为了实现中国社会的现代化，才利用戏剧的“西法”手段，而第二次则更多地是从戏剧本体角度着手，考虑的是一种戏剧美学革新。第一次“采用西法”时，师法目标是有所选择的，是以如何利用戏剧进行政治发言作为标准的，而第二次则基本上是来者不拒，只要是西方现代戏剧都作为“新鲜经验”加以吸收，以实现一种“拿来主义”政策，短短十几年的时间，已将西方戏剧近百年的各种艺术流派，大多一知半解地演示了。进入转型时期的中国话剧，虽然与它自身起点阶段的实验和先锋倾向接通，同样表露出一種极端的戏剧气质，但是它们的背景并非一致，历史赋予它们各自的任务和使命。

一个需要注意的现象是，在这种探索话剧潮流中，话剧导演逐渐取得了舞台话语的主动权，而成为一个美学核心，确立了戏剧演出文本的作者地位。

以前，戏剧演出结构中的重心以及社会关注的焦点，主要是演员和剧作家。中国实现文化开放政策以后，导演成为一种戏剧人格自觉，表现出强烈的主体意识，成为戏剧行为的灵魂人物。高行健曾经将西方的戏剧历史，分成三个时期：一是演员统治时代，时间是在十七世纪以前，即古希腊和罗马戏剧、中世纪和文艺复兴时期的戏剧，索福克勒斯、埃斯库罗斯和莎士比亚都是属于这一时期。演员既是叙述者又是角色，甚至是剧作家或者导演，戏剧舞台非常开放自由；二是剧作家统治时代，时间是在十七世纪至十九世纪的戏剧文学时代，戏剧成为一种语言艺术，易卜生是它的颠峰代表，戏剧或者讲究哲学思辩以及矛

例如易卜生、席勒、肖伯纳，或者重视以逼真的生活进行描写，例如契诃夫、左拉、高尔基、包哥廷；三是二十世纪导演专制时代，导演地位日益重要，决定着整个戏剧舞台的美学风格，并且，随着不同的导演而相异，建立了一种体系，西方戏剧出现了斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系和布莱希特演剧体系等两大体系。中国话剧在经历了斯坦尼斯拉夫体系以后，在新的历史发展时期，也出现了导演中心制的倾向，中国话剧导演从来没有像这一时期一样，开始张个性美学。“和世界戏剧发展的潮流相适应，中国戏剧正由戏剧文学的时代（‘剧本是一剧之本’就是这种观念的明星时代（这是中国人看‘角儿’的长期审美习惯）逐渐向导演的时代过渡。中国当代导演是敢于犯规的，他也创造艺术符号，而不仅仅满足于沿用现成的艺术符号。”^[5]

这批不断“犯规”的中国话剧导演，也就形成了中国八十年代的探索话剧潮流，他们的代表人物是林兆华、胡王贵、徐晓钟、陈颢等，尤其是林兆华，一直是探索话剧和实验话剧两个阶段的核心人物，他的《绝对信号》、《野人》，开创了中国话剧的小剧场戏剧、荒诞戏剧和总体戏剧三种戏剧类型，基本上囊括了八十年代探索话剧的方向。

二、中国话剧导演的演出文本作者特征

这批探索话剧导演，他们的戏剧实践活动是和“戏剧观”大讨论同步进行的。这种“戏剧观大讨论”，虽然有些成果，但是，却为探索话剧以及后来实验话剧的产生和发展，形成一种舆论和理论准备。

它主要集中讨论了中国话剧的功能问题，它不应该是附属政治的工具角色，而是审美、娱乐、认识和教育多元同时，认为演员与观众并不是两个单独的戏剧要素，而是应该存在一种互动关系，产生一种共同创造形态，打破“第四堵墙”的观念限制，使演员与观众产生一种现场性质的交流，甚至让观众参与到表演中去，与演员产生一种身体接触。戏剧形式体系也需要从封闭结构中脱离出来，而采取一种开放政策，不但各种剧种界线相互拆除，而且，可以运用各种修辞手段，丰富中国话剧的表现手段及其能力，由此，八十年代的探索话剧导演，开始了中国话剧的一场美学革新。

一是探索话剧导演的哲学品格。中国话剧导演不再局限于一种故事叙述阶段，而是期待着一种哲学光芒的照射。作品能够具有一种哲学思维，能够从终极性质的角度进行把握社会和人生。从某种意义而论，话剧导演要取得一种作者地位，强化自身的主体意识，关键在于提高一种文化素质的哲学含量。当然，哲学作为一种理性思维，并非是戏剧导演的舞台二度创作，而是沉淀在话剧导演的感性体验之中，提升对于历史和社会的哲学思考层次，并将它转化为一种舞台美学形式。余秋雨称道：“艺术进入哲理的领域，不是艺术的自我沦丧，而是艺术的自我超越。实际上，艺术在审美领域的一种整体性超越。这种超越驱使艺术家与无数读者和观众一起，在更清醒的理智水平和最深沉的情感观照人类整体，从而提高人之为人的精神自觉。艺术的整体性哲理，从一个侧面骄傲地炫示着人类的现代文明。”

探索话剧导演具备了这种哲学素质，在他们导演的话剧作品中，不再从简单的社会学和阶级学角度揭示题旨和主题，而是从“更清醒的理智水平和最深沉的情感层次上观照人类整体”，林兆华读老子、庄子以及《易经》等著作，感悟到这就是一种心灵感应，使人类的心灵节奏和宇宙内部节奏形成一种协调关系，从而达到一种天人合一的境界。因此，在他导演的《野人》中，通过生态、野人、现代人的悲剧和《黑暗传》四条线索，实现他的一种人类学意义，即“人类与自然、社会、文化、历史的关系，应该永远寻求一种新的和谐才能进步、生存，人类自身在寻求人与自然之间的和谐过程中，也在寻求着自我的和谐与平衡”，^[7]产生了一种“艺术的整体性哲理”。徐晓钟导演的《桑树坪纪事》并没有局限于剧情所规定的极左路线猖獗的年代，而是通过歌队、舞队的穿插表演，歌词和舞姿所吐露出来的理想主义色彩，产生一种历史思辩性质的象征和隐喻意义，“写的是小桑树坪，观照的是大桑树坪，桑树坪人身上有的某些品质、文化心态，我们身上有过，或者现在也还有；桑树坪人的命运，我们有过，或许也还可能有”，“希望通过李树坪的村民们的命运引发人们对五千年中华民族文化心理的反思，激发自己的民族自强意识，希望《桑》剧的演出能折现其必要性和迫切性。”^[8]徐晓钟从一种人类文化学的高度，纵观和反思民族的历史，尤其是农民的历史，寻找“中华民族文化心理”的精神足迹及其结构，颇有一种历史全过程的性质。话剧导演的哲学人格，使探索话剧产生了一种艺术的自我超越”，提升了探索话剧的思想和美学品质。

二是探索话剧从文本主题的道德化要求中，开始演变为一种娱乐的本体性质，甚至提出戏剧就是一种游戏，即发育已经完全的成人游戏。“‘罗慕路斯’游戏帝国，‘鸟人’游戏观众，苦渡‘彼岸’的人们游戏戏剧本身。80年代高行健发出‘绝对信号’，中国戏剧便开始在‘车站’等待荒诞，在树林里追寻‘野人’的原始。等待和追寻终于有了结果。”^[9]探索话剧不再遵循沉重的社会意识形态教化使命，而回归戏剧的本质部位，因为戏剧的起源本身即是从游戏状态开始萌芽的。

探索话剧确立一种游戏精神，说明了中国话剧的一种成熟倾向，能够以一种相对从容的心态，运用戏剧来进行一种世俗游戏，从而实现一种丰富和平衡人类的精神结构作用，甚至达到终极关怀的抚慰功能。中国话剧虽然“采用一种游戏的心态”，但是，在它的运作过程中实质上仍然是一种小农经济的惯性思维，脱离不开“生、死、鬼、神、操”的叙事原型，而换上了特定历史时期的时事题材。游戏感的出现，反映了探索话剧导演具有一种健康的心态，他们的内心是坦诚而真诚的，而并不是在迎合或者规避什么，进行一种虚构现实生活。探索话剧导演使戏剧返朴归真，重温了戏剧童年快乐，因此探索话剧应该是自由的，甚至是无拘无束的，戏剧演出修辞手段是可以变化无穷的。

三是由于探索话剧的游戏性思想，传统的舞台演出格局势必被打破，“推倒四堵墙是历史的必然”，“多场次、多演区的演出，确实令人眼花缭乱，有什么办法呢？这个世界，每时每刻都在发生令人眼花缭乱的新鲜事，凝固不变没法和现代科学的新发明、新技术、新观念相接通。”^[10]应该说，它更主要的是一种社会美学观念的裂变，使戏剧的空间概念发生重大变化。从某种角度而论，探索话剧的革新标志，主要是在变革演员和观众之间的空间关系，或打破镜框式舞台设置一种“伸出式”平台，或者将演员直接调度到观众区域，或者干脆采用小剧场的演出方式。小剧场的演出也可以是中心式、半岛式、环境戏剧演出方式，以及摆地摊式和“丫”字形演出方式，而且，由于话剧演出空间

对演员表演艺术也产生一定的影响作用，开始从“水平表演”转化为“水平表演”和“垂直表演”的结合方式。^[11]打破时空限制，开始重视戏剧演出的假定性和剧场性。

四是对于心理空间的开拓，探索话剧导演开始逐渐削弱戏剧情节的外部表象，而深入人物的深层心理世界，开意识或者潜意识，从而发现人的本质。从政治学和社会学的创作角度，转向了心理学甚至人类学的叙事深度，不再受戏剧所局限，开始对人类自身生命意识的追问，大量运用内心外化和时空交叉等舞台修辞手段，而且，从“个性心理”一种“社会心理”，反思民族和社会的人格结构。林兆华在导演《野人》时曾称：“我希望这个戏的演员除了演自己还要演人的意识流动，演人的心理、情绪，演现实、回忆、想象与远古。”^[12]王贵导演的《周郎拜帅》中，两个戏“搏斗”，《W·M》（我们）中白雪和“将军”“争吵”，都揭示了人物的深层心理状态或者一种民族情感的“意识”。探索话剧导演在创造人物行为的现实空间基础上，表现人物的意识或者潜意识，现实空间和心理空间两者之间交替出现或者同时并存的形态出现，而更多的是同时并存，交替出现大多是引发同时并存的一种载体，往往出现一种实质的语言跳接，无逻辑和无因果关系的情节组合，以及晦涩难懂的意象叠加。“与现代戏剧家们对戏剧中人物说什么的注意力转移相适应，情节淡化，几乎使人讲不出一个完整故事的戏剧诞生了”，“戏剧家们对人的本质，人的本质发生了更大的兴趣”，“在戏剧美学语言上，具有实质性的突破。”^[13]这种“实质性的突破”，主要体现为一种表现手法的运用，它在“戏剧美学语言”角度而言，开始与现实主义方法实现一种组接关系，使探索话剧构成一种内在

五是探索话剧不断走向了综合性叙事特征，即高行健和林兆华所称的“完全的戏剧”、“全能戏剧”，高行健在《野人》演出的说明与建议》中称：“戏剧需要捡回它近一个多世纪丧失了的许多艺术手段。本剧是现代戏剧回复到综合观念上来的一种尝试，也就是说，不只以台词的语言的艺术取胜，戏曲中所主张的唱、念、做、打这些表演手段力图充分运用上。因此，导演不妨可以根据演员自身的条件，发挥各个演员的所长；或讲究扮相，或讲究身段，或或讲究做功，能歌者歌，能舞者舞，也还有专为朗诵而写的段落。这也可以说是一种完全的戏剧”，^[14]作为《野人》的林兆华也称：“这是一次全能戏剧的尝试，有说，有唱，有哑剧，有口技。”^[15]

这里，它与探索戏剧的游戏观念也有一种内在的联系，强调从戏剧形态的各个角度来满足娱乐功能，必须要使语言系统呈现一种开放结构，甚至是自由发展的状态，如同胡伟民所宣称的“无法无天”和“得意忘形”，“‘无法无天’就是不拘成法，戛戛独创。石涛也说：‘无法无天，乃为至法’”，“‘得意忘形’就是不囿形似。贵在得‘意’”。^[16]这种开放结构，不局限于戏剧样式内部，而且，扩展到其它艺术门类的表现手法，如面具、歌舞、木偶、哑剧、武术和魔术等都在戏剧舞台上粉墨登场。它突破了传统话剧的写实风格，而走向了自由的状态，它不再只是一种话剧了，而似乎是又回到了综合性的戏剧概念，探索话剧在外延扩大的同时，它的本质发生了动摇倾向。

由于上述戏剧美学思想变化，探索话剧导演也开始在舞台修辞层面，进行一种形式变革。它主要体现为一种将甚至属于两种艺术体系的观念和元素进行强行组合，构成一种“杂交”趋势，例如幻觉化与非幻觉化、再现与表现

和抽象化、戏剧性与叙述性、共鸣和间离、表演艺术的体验和体现。探索话剧导演采用一种逆向思维，甚至以一种学术姿态，将这些本来无法相融的戏剧意识形态成分，重新进行编排和整合，形成一种复合结构的美学性质，而且，结合方法的“临界点”或者称为“度”的不同，又会产生各种个性化和风格化的舞台演出形态。它符合现代社会审美多向性和融合性，扩大了探索话剧社会接受的广泛可能性。探索话剧将两极观念和元素“杂交”，提升了中国话剧质量，并且，有可能达到一种人学命题的宏观把握与微观描述的结合，以及空间美学和时间美学、艺术性和娱乐性、寓意性的结合。应该说，这种逆向“杂交”思维方式，有力地瓦解了舞台写实格局，呈现出表现主义的创作倾向。

这一时期，对探索话剧导演影响最大的外国戏剧家是布莱希特和梅耶荷德，孟京辉对此曾有论述：“80年代戏剧家和舞台美术家，吸收了许多西方的东西，眼界打开了，以徐晓钟、林兆华、张奇虹、王贯、林荫宇，包括我们剧作者，这些导演共同组成了80年代奇异的风景。他们最大的特点就是吸收外国的手法，外国的呈现形式，和他们对待戏剧的基本态度，把70年代舞台沉闷的视觉和听觉形象一扫而光”，“当时吸收了布莱希特的东西和梅耶荷德的东西。布莱希特和梅耶荷德都是主张戏剧的假定性，布莱希特称道：“任何的戏剧艺术都是假定性”，^[18]梅耶荷德也称：“戏剧艺术的最重要的本质是它的假定性本质”，“论证假定性是艺术的属性，难道不是和捍卫营养价值是食物的属性一样吗？”^[19]强调一种当众表演的现场性质，因此，探索话剧导演大多采用哲理化、内向化和综合化结合的创作方法，选择一种更加象征的表现手法，具有一种写意美学的倾向。两极“杂交”结构，也就成为探索话剧导演实现假定性以及表现主义舞台创作风格的一种观念和技术基础。

探索话剧导演是“文革”以后最早进行话剧改革的，他们既不想重复西方传统戏剧的格式，也不愿受到东方传统戏剧的束缚，而是追求一种“完全的戏剧”或者称之为“全能戏剧”，高行健曾经如此描述他心目中的戏剧理想：“一，戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以溶于一炉，而不只是单纯的说话的”；“二，戏剧是剧场里的艺术，尽管这演出的场地可以任意选择，归根结底，还得承认舞台的假定性。因而，也就是在做戏，恰恰相反，应该强调这种剧场性”；“三，一旦承认戏剧中的叙述性，不受实在的时空的约束，便可以建立各种各样的时空关系，戏剧的表演就拥有象语言一样充分的自由。”^[20]需要注意的是，虽然有些探索话剧导演直接于东方的传统戏剧，但是，他们仍然将自己的创作观念和手段，隐藏在对于西方戏剧的“拿来主义”之中，形成“中学为体，西学为用”的戏剧姿态，“他们最大的特点就是吸收外国的手法，外国的呈现形式，和他们对待世界的本质。这些外国的手法、形式和世界观，也就成为探索话剧导演的一种成败“挡箭牌”，将自己颇为“随心所欲”所创作的话剧作品，为了避免遭受非议，也披上“拿来主义”的外衣，冠以各种外来剧种名称。问题的实质是，吸收外国的戏剧观念，它并不具有一种完整性，而且，在当时政治和文化的急迫发言情绪状态中，它也不可能具有一种完整性。

从某种角度而言，两极“杂交”结构颇有些机会主义的倾向，虽然也具有一种极端的强力手段，但是，在整体艺术上，它仍然具有一种折衷性，它并没有建立起一种属于自己的戏剧舞台表演和导演体系，仍然是运用原来的表演和创作方法，只不过在戏剧形态上采用某些新颖手法，即一种现实主义为里和表现主义为表的形态功能，由此而论，探索话剧是对现实主义的一种改造，属于一种戏剧改良性质，也说明了这批探索话剧导演毕竟是在现实主义艺术思想的熏

下成长起来的，他们身上所负载的现实主义历史包袱，已经转化为他们的下意识行为，虽然在理智上追求创新，渴望一种独立的戏剧表演和导演方法，但是，在情感上又不自觉地回到现实主义传统“母题”，前面曾经论及的“倾斜的”也就概括了探索话剧导演的历史宿命。

【注释】

[1] 厉震林：《中国当代话剧与卡里斯马典型》，《剧作家》1995年第4期。

[2] 董健：《论中国现代戏剧‘两度西潮’的同与异》，《戏剧艺术》1994年第2期。

[3] [14] [20] 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社1988年版第84页、第88页、第133页。

[4] [5] [6] [7] [10] [13] 胡伟民：《当代导演的超越意识》，张余编：《胡伟民研究》，中国戏剧出版社1999年版第48页、第49页、第50页、第51页、第52页、第53页、第54页。

[8] 徐晓钟：《在兼容与结合中嬗变——话剧〈桑树坪纪事〉实验报告》，《戏剧报》1988年第4期。

[9] [12] [15] 麻文琦：《水月镜花——后现代主义与当代戏剧》，中国社会出版社1994年版第212页、第234页。

[11] “水平表演”是指演员只能在舞台上与对手之间进行直接交流，而不能够将它运用到与观众的相互关系之中；“垂直表演”是指演员与观众进行直接交流的表演。具体参见河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版第133页。

[16] 许国荣 童道明：《胡伟民，舞台革新的闯将》，张余编：《胡伟民研究》，中国戏剧出版社1999年版第133页。

[17] 孟京辉 解玺璋：《关于‘实验话剧’的对话》，孟京辉编：《先锋戏剧档案》，作家出版社2000年版第17页。

[18] [19] A·格拉特柯夫辑录：《梅耶荷德谈话录》，中国戏剧出版社1986年版第13页、第232页。

剧作家》2004年第6期